

Wiesław Juszczak: Treść pierwszych rzeczy

U początków malowidło naskalne czy dzban są nieledwie tak samo „zanurzone w życiu” jak roślina i zwierzę. We wszystkim tym z takim samym niemal natężeniem uzewnętrznia się duchowa siła kształtująca materię. Sztuka więc samemu jej „twórcy” musi się jawić jako od niego niezależny obszar, gdzie działają nie znane mu moce – pisał Wiesław Juszczak w książce „Fragmenty: szkice z teorii i filozofii sztuki”.

Pomysł napisania książki, której tematem byłby najwcześniejszy a zarazem powszechny „artystyczny gest”, coś od czego sztuka zaczyna się w czasie zarówno, jak w istocie, ten pomysł zjawił się już dość dawno, choć jego urzeczywistnienie wciąż tkwi w samych początkach. Pomysł pojawił się chyba w roku 1981, kiedy „Res Publica” miała wyjść z podziemia i kiedy to Marcin Król zaproponował mi w niej stały felieton o sztuce. Późniejsze wydarzenia zmieniły te plany i w końcu zacząłem publikować tak zaprojektowane szkice na łamach „Znaku”. Do tej samej historii należy też moja ostatnia wydana większa praca, *Zasłona w rajskie ptaki* (1981), w której po części udało mi się uciec od historii sztuki XIX wieku i przełomu stuleci. Uciec, innymi słowy, przed już na dobre grożącą mi wtedy specjalizacją, na jaką skazujemy się sami i na jaką skazuje nas każde z zewnątrz przychodzące „zamówienie”, które nas zmusza do trwania przy tym, co zrobiliśmy dotąd.

*Ryzyko dyletantyzmu,
jakkolwiek ograniczane i
oswajane, pozostawia nas w
niesmaku i dręczy
kompleksami wobec tych,
którzy kroczą po utartych i
jasno wytyczonych drogach*

Choć zawsze
podziwiam
fachowość, zawsze
też obawiam się i nie
znoszę rutyny. Co
pozostaje w takiej
sytuacji? Pozostaje
ryzyko
dyletantyzmu, który
– jeśli wybierany jest

z pewną znajomością rygorów akademickich – powinien być kontrolowany i w miarę możliwości „oświecony”. Dyletantyzm taki zdaje się zapewnić dostęp do tego, co rutyna zabija: do uczucia zaskoczenia, do stawiania pytań naiwnych, które mogą się okazać głębokie i na które odpowiedź nie musi być do końca i bezwzględnie udzielana. Jest w tym, powtarzam, ryzyko i jednym ze sposobów ograniczania go staje się już chyba tylko ostra świadomość tego, czego się nie wie. Tu znowu wraca, innymi drzwiami, problem specjalizacji, problem „naukowości” humanistyki. Bo, mimo wszystkie „antypozytywistyczne” hasła i przełomy, obiektywizm i ścisłość nauk po dziś dzień straszy w dziedzinie n a u k „o duchu”. Dlatego ryzyko dyletantyzmu, jakkolwiek ograniczane i oswajane, pozostawia nas w niesmaku i dręczy kompleksami wobec tych, którzy kroczą po utartych i jasno wytyczonych drogach.

Takie drogi wyznacza w każdej wyspecjalizowanej dyscyplinie jej własna „literatura przedmiotu”. Na skutek tego każdy z owych szlaków jawi się jako równocześnie ograniczony, osobny i nieskończony, nie do przebycia, nie do wyczerpania w osobniczej skali. To, co nazwałem dyletantyzmem, polega na szukaniu własnej ścieżki obok, a częściej

jeszcze w poprzek tych z pozoru pewnych i jedynych arterii naukowego ruchu. Można ten obraz uzupełnić dewizą, którą gdzieś niedawno znalazłem: nie natura, lecz „nauka widziana przez pryzmat temperamentu”. Ale, gdy już temperament wkracza w pole widzenia, czynnik samokontroli wraz z poczuciem niepewności pozostaje jedynym, a niewdzięcznym w użyciu kompasem.

Książka, o jakiej chcę tu mówić, ma nosić tytuł *Ontologia ornamentu*. Przywykłem już (w długim myśleniu o niej) do tego tytułu, choć ma on pewne niedostatki. Najbardziej podstawowym jest ten, że słowo „ornament” musi się zjawić (z braku innych i lepszych) i w tym samym momencie musi zostać zakwestionowane w swym użyciu (bo nie tylko w swych obiegowych i technicznych znaczeniach). Ornament, mówiąc najzwyczajniej, jest tym, co „dodane” do rzeczy, na jakiej się zjawia. A moje stanowisko, w samym punkcie wyjścia, zakłada organiczny, nierozdzielny związek „rzeczy samej” i tego, co wedle powszechnego mniemania jej „powierzchnię” jedynie „zdobi”. Ornament zatem jest tu pojęty jako emanacja kształtu, funkcji i – co najistotniejsze – treści i sensu rzeczy. Rzeczą tak analizowaną ma tu być naczynie. Dokładnie: przykłady wzięte z trudnego do ogarnięcia, ale zasadniczo jednego zespołu, z ceramiki neolitycznej, najwcześniejszej, jaką człowiek stworzył. Nie ma właściwie miejsca na ziemi, gdzie by jej nie znajdowano. I to umożliwia porównywanie. Materiał więc w projektowanej pracy najkonkretniejszy należy do pewnego, bardzo wyspecjalizowanego obszaru archeologii. Muszę się tego niemal od początku uczyć. I nie wiem jeszcze, co w tym przypadku znaczy, „nauczyć się dostatecznie”. Zaczynam po omacku szukać czegoś w owej ogromnej masie materiału. Nie mając żadnego gotowego kanonu pytań. Wiem tylko, że w ciągłym z nimi obcowaniu te rzeczy same nauczą

mnie pytania. Tak się przedstawia jedna ze stron tej przygody, mozolna, ale często pochłaniająca bez reszty, jak łamanie szyfru tajemniczego pisma.

Wątek drugi, od którego chyba wszystko się zaczęło, ma filozoficzną naturę. Wywodzi się z kilku tekstów „późnego” Heideggera, których tematem jest – mówiąc w uproszczeniu – ontologia rzeczy. Może, między innymi, dlatego wybrałem ceramikę, że w jednym z tych tekstów jako przykład centralny zjawia się właśnie dzban (w rozprawie *Das Ding* z 1950 roku). Dzban ukazany jako osobliwy „zwornik świata”, jako miejsce, w którym spotykają się i łączą, dochodząc w zmaganiu do wzajemnej równowagi, elementarne siły ów świat stanowiące: „niebo” i „ziemia”, „bogowie” i „śmiertelni”. Nie sposób tu dalej tego rozwijać.

Heidegger traktuje sztukę jako „mistrzynie” filozofii albo raczej mistrzynię „myślenia o istocie”

Trzeba natomiast powiedzieć jeszcze jedno. Heidegger traktuje sztukę jako „mistrzynie” filozofii albo raczej mistrzynię „myślenia

o istocie”. W innej ważnej rozprawie, zapoczątkowującej wspomniany okres późny, w *Der Ursprung des Kunstwerkes* (*Źródło dzieła sztuki*, 1935–1936), mówi on, że dzieło jest miejscem stanowienia się prawdy. Jest przy tym zawsze również rzeczą. Ale jest takim jej osobliwym rodzajem, którego pierwszą i podstawową funkcję odkrywa się w tym, że rzecz ta wskazuje wprost na swą istotę i inaczej niż przez swą istotę nie może się nam objawić, nie może zostać poznana. Odślania się najpierw i właściwie tylko w tym, co stanowi o prawdzie jej bycia. A

wszystkie rzeczy inne niż dzieło są w tak pojętej swej prawdzie właśnie ukryte. Wśród rzeczy więc jedynie dzieło może naprowadzić nas na istotę, ukazać także prawdę rzeczy innych niż ono.

Ta myśl jest prosta. I przedstawiona tu jeszcze w uproszczeniu nie pozwala od razu dostrzec całego zasięgu swych konsekwencji. Wspomnijmy więc tylko, że – po pierwsze – prawda, nie piękno, jawi się tutaj jako „źródło” czy powód, i zarazem ostateczny „cel” tworzenia, czyli sztuki. Po drugie, piękno musi być pojęte teraz jako „oznaka” tego, że prawda „zjawiła się w dziele”. Piękno jest – jak mówi Heidegger – „sposobem zjawiania się prawdy”. Sztuka więc nie może być dalej rozumiana jako subiektywna wypowiedź artysty, domena niczym nie skrzepowanej wolności twórczej, kapryśnej gry wyobraźni, pole wszelkiej dowolności zarazem. Bo sztuka staje się obszarem istotnego, najgłębszego poznania rzeczywistości. „Rzeczywistości” w sensie najbardziej totalnym. Muszę tu na tym tylko poprzestać. Lecz i to już wystarczy, by uzmysłowić sobie, że w dziedzinie nauk o sztuce skutki tej myśli, naprawdę uświadomione, odczuwane być mogą – lub: powinny – jak osuwanie się całego, pewnego dotąd gruntu.

W nieskończonej dziedzinie rzeczy wyróżnia Heidegger jeszcze takie, które służą praktycznym celom, które są „do czegoś”, których niejako nie obejmujemy refleksją istotną, nie zauważamy samych w sobie, bo zawsze w codzienności przesłania nam je ich funkcja użytkowa. Są to narzędzia. I wszystko właściwie, łącznie z dziełami, może być w narzędzie przemienione, traktowane jako narzędzie. To osobny, znów bardzo złożony rozdział. Mówię o tym w największym skrócie po to, by wrócić do głównego wątku. Bo wprowadzany podział rzeczy na „dzieła”, „narzędzia” i „rzeczy zwykłe” (albo „rzeczy, które rosną same”, jak to powtarza czasem Heidegger za Arystotelesem, „rzeczy natury”),

podział ów, którego zasadność teraz bezwzględnie odczuwamy, nie musiał zawsze obowiązywać. I nie zawsze musiał być tak, jak teraz, przebiegającym podziałem.

Sądzę też, że naczynia należą do rzędu takich pierwotnych dzieł. Do rzeczy, których „mowa” i sens szły niejako przed ich użytkowymi ściśle funkcjami

Jeśli bardzo cofniemy się w czasie, dostrzeżemy może, jak inaczej zdaje się zarysowywać tam granica między narzędziem a dziełem, i jak często

może być nieuchwytna, zanikając zupełnie. Zjawia się nawet przypuszczenie, że u początków cywilizacji wiele spośród tych rzeczy, które są dla nas nieodmiennie i tylko narzędziami, było zarazem „dziełami” w ścisłym znaczeniu. Sądzę też, że naczynia należą do rzędu takich pierwotnych dzieł. Do rzeczy, których „mowa” i sens szły niejako przed ich użytkowymi ściśle funkcjami. Jakby to mogło być możliwe?

Nie umiem jeszcze sformułować pełniejszej odpowiedzi na to pytanie. Wiem wszakże, że wiązałyby się ona z trzecim wątkiem zamierzonej pracy, który chciałbym tu najpierw zasygnalizować takim zdaniem z Hölderlina: „lecz o tym zapomnieliście wszyscy, że pierworodni nigdy nie należą do ludzi, że należą do bogów”.

U początków, w życiu pierwotnych społeczeństw, religia, albo może lepiej powiedzieć: żywioł wiary – przenika wszystkie sfery ludzkich działań. Rytuałem objęta jest także codzienność. A to również może

znaczyć: praktyczna dziedzina potoczności przeniknięta jest tym, co dzisiaj z niej wyłączamy, i co – na przykład – sytuujemy w obrębie sztuki. Bowiem religia i sztuka rosną razem u początku. I, jak powszechnie wiadomo, tam gdzie archeolog odkrywa ślad artystycznego działania, tam też znajduje ślad religijnych wierzeń. Nie sposób więc zarysowywanego tu tematu rozwijać bez tych danych i tych rekonstrukcji, jakich dostarcza historia religii. Na tym zaś polu na szczególną uwagę zasługują mityczne opowieści o początku sztuki. To zarazem znaczy: o początku rzeczy będących wytworem człowieka. A więc także: o początku wszelkiego rzemiosła. Nieustannie wracamy tu do tego, że w Grecji *techne* znaczyła i jedno, i drugie. Jednak zbyt rzadko pamięta się o tym, że tam i wówczas „sztuka” i „rękodzieło” były nie tylko jednym, ale i czymś innym jeszcze niż obie te dziedziny są dla nas. Rzeczy wykonywane przez człowieka nie są – w koncepcjach pierwotnych – ludzkimi wynalazkami. Właściwie nie są nawet ludzkimi „wytworami” w ścisłym znaczeniu. Należą do świętych darów, których udzielają bogowie. Są otoczone tajemnicą tą samą, co „rzeczy przyrody”, co obdarzone duszą i własnym życiem rzeczy same przez się rosnące. Wykonywanie ich przeto jest przede wszystkim uczestnictwem w ich tajemnicy. Jest „rękodziełem”, bo ludzka ręka powtarza ich formę, ale jeszcze bardziej jest „sztuką”, czyli poznawaniem, zgłębianiem nigdy nie dającej się do końca zgłębić zagadki ich pochodzenia i bycia.

Tak z grubsza zarysowaną drogą chciałbym dojść do tej jednej zasadniczo myśli, która od dawna mnie prześladowa: że sztuka jest sposobem przenikania, penetrowania rzeczywistości „totalnej”. Jednak, będąc poznaniem, nieustannym dążeniem do odsłaniania ostatecznej prawdy, jest sztuka – w przeciwieństwie do nauki – takim poznaniem, które w istocie dąży do ukazania swej granicy. Do postawienia nas wobec niepoznawalności tego, lub niepoznawalności w tym, co

poznaje. Inaczej jeszcze można tę myśl przybliżyć: sztuka jest poszukiwaniem niepoznawalnego we wszystkim, co jest. I – paradoksalnie – może poznanie jej właściwe jest najtrudniejsze tam, gdzie ma ona do czynienia ze zjawiskami i rzeczami z pozoru oczywistymi, najbardziej znanymi właśnie.

*To, co nazwałem wielką
humanistyką, zdaje się już
należać do bajecznej
przeszłości*

Opowiadana tu książka nie wyszła jeszcze, jak widać, poza próg mglistych projektów, mogę zatem powiedzieć o niej teraz to, co z

pewnością zniknie mi z oczu przy jej urzeczywistnieniu. Jest w jej zamyśle zawarte nieskromne marzenie o „wielkiej humanistyce”. Znam swoje ograniczenia, nie ulegam megalomańskiej ambicji. Idzie mi jedynie o przyznanie się do pewnych tęsknot wywołanych brakiem. W ten sposób znowu staje przed nami problem specjalizacji. To, co nazwałem wielką humanistyką, zdaje się już należeć do bajecznej przeszłości. Współczesny model nauki wyklucza chyba tę szerokość myślenia i widzenia, z jaką stykamy się w pracach wielkich erudyków ubiegłego stulecia lub nawet jeszcze okresu międzywojennego. W następnych dekadach coraz trudniej o to. Horyzont kurczy się jak gdyby. Jego uprzednia rozległość dostrzegalna jest już tylko u paru przedstawicieli dyscyplin względnie „młodych” lub na nowe drogi wchodzących, ale to wyłącznie potwierdza odmienną regułę. Kierunek „egzystencjalny” w filozofii zdaje się na dłuższą chwilę odsłaniać zapomniany ład, lecz i tu w końcu zwycięża „metodologiczna” myśl. Mówiąc o współczesnym modelu nauki, mam na uwadze przede wszystkim samoograniczający się typ erudycji, jaka tu panuje. Niemal o każdym temacie, który próbuje się podejmować, trzeba wiedzieć za

dużo. A humanistyka „wielka” polega na łączeniu „tematów”. Na przekraczaniu granic, które się teraz okazują nie do przekroczenia w jednym życiu, w indywidualnym wysiłku. Mówiłem już o tym na początku. A wracam teraz do tego, by wspomnieć o złudnej szansie, o niebezpiecznej pokusie, jaką dzisiaj może stwarzać przed zwolennikami dawnej humanistycznej świetności popularny czy wręcz „masowy” typ prezentowania branych z nauki wątków. Bo nie ulega wątpliwości, że wykształcił się dziś i zdobywa coraz szersze kręgi osobliwy rodzaj „pop-nauki”. I że rozprzestrzenia się on głównie poprzez tę – z tradycji szlachetną, a zarazem niedookreśloną – formę wypowiedzi, jaką jest naukowy esej. Jeżeli tutaj na wstępie wspomniany dyletantyzm będziemy rozumieli przez „spływanie”, poetyka eseju sama może to spływanie wzmacniać. Kiedy uświadamiam sobie to wszystko, i tylko to, czuję, że jestem w sytuacji bez wyjścia.

Pograżyliśmy się w specjalizacji i przeinformowaniu tak, że nie ogarniamy już żadnej całości. A nade wszystko nie ogarniamy samych siebie. Często odnoszę wrażenie, że popularność parapsychologii albo karykaturalnie upraszczonej psychoanalizy stanowi powierzchowny objaw znacznie głębszego fenomenu: ukrycia się człowieka współczesnego przed samym sobą i jego lęku przed własną jego tajemnicą. Wydaje się nam, że jesteśmy w stanie poznać wszystko. I jesteśmy nadto o tym nieustannie przekonywani. Nie możemy zatem znieść tajemnicy jako tajemnicy. Dlatego również tak rozpowszechnia się proceder pozorowania sztuki. W galeriach, w muzeach, „na rynku” coraz więcej jest tego, co sztukę udaje. Jestem przeświadczony, że sztuki – jeśli tak można powiedzieć – nie jest dziś mniej, niż było w innych epokach. Okaże się z pewnością kiedyś, że było jej mniej więcej „tyle samo” co zawsze. Ale na pozór jest jej znacznie więcej i – również na pozór – nie ma jej prawie wcale. A ponieważ ostatecznie zapodziały się gdzieś kryteria, trudno nam dowieść i jednego, i drugiego.

Często odnoszę wrażenie, że popularność parapsychologii albo karykaturalnie uproszczonej psychoanalizy stanowi powierzchniowy objaw znacznie głębszego fenomenu: ukrycia się człowieka współczesnego przed samym sobą i jego lęku przed własną jego tajemnicą

Wobec sztuki człowiek, jako *homo absconditus*, o którym mówił Pascal, musi wyjść z ukrycia, albo swoje ukrycie bezwzględnie odsłonić, sprostać mu, wytrwać wobec takiego własnego wizerunku. Tym jest to, co nazwałbym pierwotnością sztuki,

i co się w pełni objawia zawsze u początków, a więc też i w każdej sztuce pierwotnej. Tam widzimy sztukę zawsze jeszcze w najbliższym sąsiedztwie religii i zawsze p o n a d tym i poza tym, co ściślej daje się wyodrębnić i określić jako „cywilizacja” czy „kultura”. Wszelka zaś historia, w tym także historia sztuki, ukazuje rozmaite uzależnienia sztuki i jej akcydentalne, narzucane przez czas zmiany, i wciąga ją w obręb kultury, wiążąc z jej – kultury – rozwojem lub postępem. Przez to musimy w końcu zapomnieć, że sztuka do kultury nie należy. Że kultura na ludzką, tylko ludzką miarę oswaja rzeczywistość albo „świat”. I że, przeciwnie, sztuka wydaje człowieka siłom odeń niezależnym. Sądzę, że cofanie się ku początkom jednej i drugiej pozwala tę podstawową różnicę od nowa uchwycić, przypomnieć.

U początków malowidło naskalne czy dzban są nieledwie tak samo „zanurzone w życiu” jak roślina i zwierzę. We wszystkim tym z takim samym niemal natężeniem uzewnętrznia się duchowa siła kształtująca

materię. Sztuka więc samemu jej „twórcy” musi się jawić jako od niego niezależny obszar, gdzie działają nie znane mu moce. U początków sztuka niejako sama, bez udziału człowieka, wyłania się z rzeczywistości i zarazem na powrót wtapia się w nią. Może właściwie to, to jedynie jest tematem mojej projektowanej książki?

Naprawdę nie wiem, jak poradzę sobie z tymi garnkami. Nie wiem też, jak długo zdołam wytrzymać presję niepewności i zagubienia. Teren, po którym chcę się poruszać, nie ma przecież żadnych granic.

Marzec 1991

Wiesław Juszczak, *Treść pierwszych rzeczy* [w:] Tenże, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017, s. 163-171